

# RESEÑAS

BENITO BARRETO, *Mutirão para Matar*. Belo Horizonte: Interlivros, 1974.

O terceiro volume da tetralogia "Os Guaianãs" de Benito Barreto é um romance construído ainda com as bases da clássica narrativa regionalista e do realismo social. Entretanto, se sua técnica e tema de romance não foi levada mais além do momento literário brasileiro, por alguma razão de querer afirmar a existência de um momento social cuja denúncia se faz urgente e necessária, o seu estilo, sim, vai já passando de influência de Guimarães Rosa, se impondo com uma independência formal e metafísica e com um vigor especial.

Os personagens de *Mutirão para Matar*, além de funcionarem no romance como os agentes de ação e controladores da trama, são também os teóricos da revolução que executam, discutindo as razões e as sem razões da luta, dialogando sobre teologia com o bispo que vai visitá-los e traçando, ao mesmo tempo, as bases técnicas de uma guerrilha. Embora um pouco inseguros sobre as razões de sua luta, todos apresentam uma poderosa força de vontade e segurança em quanto à sua necessidade, além de espírito de lealdade ao jovem líder Pedro Guaianã. Nesse aspecto, o romance de Benito Barreto, embora carregado de sangue desde a capa até a última página, é uma obra otimista, porque devolve ao homem-leitor a fé no homem-pessoa.

Na orelha do livro, o crítico Fritz Teixeira de Salles, diz que este livro está vinculado a um "regionalismo que através da conscientização humanística atinge o vasto plano maior do universal". Cremos que Fritz tem muita razão ao dizer isso, e a melhor prova da verdade de suas palavras está lá pelo meio do romance, quando aqueles homens do mutirão do Guaianã estavam entricheirados nos fundos da casa: o leitor esquece totalmente da geografia nacional em que foi posta a ação, para fixar a atenção somente naquele quintal, na pracinha com o alto falante e no rio que escorria cheio de cadáveres em baixo de uma ponte destruída. Esse rio, praça e quintal tanto podiam estar no Brasil como em qualquer lugar da América Latina, assim como também os seus personagens, divididos em dois grupos: os soldados e os camponeses, com os representantes da religião no meio dos dois.

A linguagem do livro aproveita o lirismo inocente da fala camponesa, simbólica e metafórica, sem a estilização a la Guimarães Rosa, e aproveita também a presença dos dois líderes intelectuais da revolução: Pedro Guaianã, o chefe de vinte e cinco anos de idade e o Doutor Rogério, médico e poeta, que se não fosse pela idade maior de cinquenta anos, poderia dar a idéia de que é um símbolo, ou um Che Guevara, por exemplo. Além desses dois intelectuais há o bispo, que aparece já no fim do romance, mas que abre um parêntese na luta para uma discussão sobre as razões metafísicas desta revolta. Esses dois tipos de personagens combinam harmoniosamente no romance, como o médico guerrilheiro combina com o mais tímido roceiro empenhado na mesma luta que ele. A linguagem é estabelecida aí, pela necessidade da união do intelectual com o povo para a sobrevivência dos dois. Isto está também, de maneira bem esclarecida, no romance: é que a maneira de comunicação com o povo é só veículo, o que importa é a comunicação. O mesmo chefe Guaianã que numa cena anterior havia tomado o crucifixo da mão do companheiro e o espatifado no chão dizendo-lhe: "Rezar se pode, Fabiano, tudo é permitido, até o medo, mas ninguém deve julgar-se com direito a exibir sua fraqueza com tamanho escândalo". (p. 63), aceita, apenas alguns minutos depois, que tentassem uma comunicação com o povo rezando na procissão do enterro dos guerrilheiros. Os chefes aumentaram o volume das vozes e o povo reagiu imediatamente, perdendo o medo e afirmando, na reza, o seu apoio aos guerrilheiros. Rogério, narrador dessa cena, disse em voz alta:

"Rezemos também nós a Santa Maria. Afinem com o povo. Bem alto! Bem forte! E para fazer desta coisa, concha de afirmação de homens, entenderam? Um negócio de raiva, de combate. Passem aos outros." (p. 72)

Está claro que o humor natural dos personagens já semi-heróis não podia faltar. O diálogo que segue à confusão causada pela chegada do outro bando é típico:

"-Fizemos de santa Maria verdadeira reza brava!

O que quer dizer que em certas circunstâncias até água benta explode!" (p. 73)

Há personagens femininos no romance, e estes estão principalmente bem caracterizados. As mulheres, Rita, a cozinheira; Helena, amante de um guerrilheiro; e Nair, a mulher do sacristão, são bem reais, humanas, naturais e não estão apresentadas como figuras femininas falsificadas pelos clichês literários, mas simplesmente como fêmeas, companheiras dos homens e sua posição é de igualdade.

A edição da Interlivros está bem feita, bonita, principalmente a capa desenhada por Ziraldo. Mas o tipo de letra usado é demasiado pequeno, o que dificulta a leitura, -embora reduza o tamanho do livro, o que é bom. No volume que recebi faltam cerca de 10 páginas, no meio, talvez todo um caderno, da página 152 a 161, o que é muito inconveniente para um aboa crítica do livro. Não sabemos quantos exemplares saíram com esse defeito. Na capa de trás, uma atraente fotografia do autor, com sua barba, cabelos longos e cachimbo, mas nenhuma nota biográfica. Há também a promessa do IV volume da tetralogia, o "Cafáia, o diabo do povo", o que é boa coisa para se esperar.

Indiana University

TERESINHA ALVES PEREIRA

E. CARACCILO TREJO, *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

El enfoque que supone el título del libro de Caracciolo Trejo es prometedor. Basar el estudio de la poesía de Huidobro en sus relaciones con los movimientos de vanguardia significa ubicarse en una perspectiva apropiada. También, lo que el autor explica en la "Nota preliminar" acerca de su intento de lograr una "redefinición de algunos movimientos", en especial si se considera que Huidobro "no siempre interpretó las tendencias de vanguardia de manera correcta".

En esta línea aparece lógica la organización de los capítulos centrales: "Huidobro y el futurismo"; "Huidobro y el cubismo"; "Creacionismo y ultraísmo"; "Huidobro y el surrealismo".

En cambio puede ser mucho más discutible iniciar el estudio con un capítulo sobre "Primeros libros", y cerrarlo con uno sobre "Últimos libros", dado que esto crea en el ordenamiento de los materiales de la obra la confusión de mezclar el criterio cronológico con el conceptual.

El capítulo restante, dedicado a "Altazor", se justificaría plenamente si se tomara al poema como ejemplo ilustrativo de los diversos rasgos vanguardistas que presenta, cosa que sólo se hace en parte.

En "Primeros libros", Caracciolo Trejo analiza las obras que Huidobro escribió antes de su viaje a París en 1916. Si bien coincidimos con fijar la fecha del arribo a Francia como un momento decisivo en la evolución poética de Huidobro, es arriesgado acentuar de manera absoluta un "antes" y un "después" si reconocemos (como lo indica Caracciolo Trejo en algún párrafo) que en algunos de estos libros iniciales ya se observan ciertos rasgos o influencias que se afirmarán o aclararán en los años parisienses, pero que ya entonces estaban presentes.

El capítulo "Huidobro y el futurismo" es rico en transcripciones de los manifiestos de Marinetti, y de los pintores futuristas. Caracciolo Trejo compara estos textos con algunos de Huidobro, como asimismo poesías de autores futuristas con otras del escritor chileno.

Método semejante se aplica al análisis de las relaciones entre la obra de Huidobro y el cubismo.

Si bien en ambos capítulos el autor consigue establecer los nexos existentes, el intento de sintetizar en menos de veinte páginas para cada caso los principios de estas escuelas de vanguardia, las opiniones de Huidobro sobre las mismas, y además ejemplificar comparativamente con poemas, resulta demasiado ambicioso, y se resiente de una obligada síntesis limitativa. Así por ejemplo se destinan breves párrafos (pp. 27 a 29) a comentar el "Manifiesto técnico de la literatura futurista." Este texto de 1912 ofrece ideas fundamentales para la estética de vanguardia tales como el solicitar la destrucción de la sintaxis al disponer los sustantivos en forma azarosa, usar el verbo en infinitivo, suprimir los adjetivos, adverbios y signos de puntuación; emplear signos matemáticos y musicales en la obra literaria; ensayar analogías cada vez más amplias, y llegar a lo que Marinetti denomina "la imaginación sin hilos." También, acceder a un arte esencial, cuando osarán suprimirse todos los primeros términos de las comparaciones para dar sólo la cadena ininterrumpida de los segundos. Entonces, dice Marinetti, será necesario renunciar a ser entendido. "Etre compris n'est pas nécessaire" (F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Milano: Edizioni Futuriste di "Poesía," 1919, p. 23).

Hubiera sido posible analizar más en detalle poemas de Huidobro en donde muchos de estos rasgos futuristas se encuentran ilustrados con bastante claridad, y especialmente desde época relativamente temprana en la producción del poeta chileno.

Los principios estéticos del cubismo también van a ser forzados en una síntesis que no permite destacar suficientemente ideas muy significativas como la nueva concepción del espacio que la escuela aporta. Tampoco es posible detenerse en las bases filosóficas y científicas que la informan, las diferencias entre el cubismo analítico y el cubismo sintético, y los cambios revolucionarios en la técnica pictórica como la supresión de la perspectiva